

الأسطورة وتحولاتها في نصوص خزل الماجدي المسرحية

مسرحية هاملت بلا هاملت انموذجاً

أ.د. رند علي حسين السبتي

الباحث. ضياء جودة كاظم

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

Legendization and its Transformations in the Dramatic Texts of Kaz'al Al-Majidi – Hamlet Without Hamlet as an Example**Prof. Dr. Rand Hussein Al-Sabti****Researcher. Dhiya' Jooda Kadhum****University of Babylon / College of Fine Arts**diaajouda@yahoo.com**Abstract:**

The research includes four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework, including the problem of the research, which focused on showing the effect of the process of the mythologization in the narrative and theatrical achievements in particular, and the extent of its impact on these theatrical. It is summarized in the following question: How is mythologization embodied in the theatrical texts of Khazal Al-Majidi?

The second chapter deals with the theoretical framework and the previous studies. It is divided into one sections. The second section is entitled "The Hybridity of Genre in Myhtologized Texts: Theatre". The chapter concludes with the indicators that resulted from the theoretical framework and the previous studies.

The third chapter deals with research procedures, including the research community consisting of (37) theatrical texts and the sample of the research, (1) samples, which formed a model for theatrical texts in the research society.

الملخص:

اشتمل البحث على اربعة فصول، تناول الفصل الاول الاطار المنهجي، متضمناً مشكلة البحث والتي تمحورت في اظهار تأثير عملية الاسطورة في المنجزات السردية والمسرحية لما تحمله الاسطورة من عمليات تهجين وترحيل والتحول في البنية السردية والدرامية والتي صيغت بالتساؤل الاتي: (كيف تجسدت الاسطورة في نصوص خزل الماجدي المسرحية؟).

تناول الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة، متضمناً (هجنة التجنيس في النصوص المؤسطرة (المسرح)، تناول الفصل الثالث، اجراءات البحث، متضمناً مجتمع البحث المتكون من (37) نصاً مسرحياً، وعينة بحث واحدة، اذ شكلت انموذجاً للنصوص المسرحية في مجتمع البحث.

الفصل الاول الاطار المنهجي**اولاً: مشكله البحث**

ان الأسطورة تعمل على خلق شخصيات تحمل صفات خاصة مؤسلبية للشخصيات الاسطورية وبإمكان تلك الشخصيات ان تكون المحرك الحقيقي للكتابات الادبية والمسرحية على وجه الخصوص لتكون اللاعب الحقيقي للحبكة المسرحية التي تدور حولها أحداث المسرحية، وتظهر الأسطورة في المكونات الادبية والمكون الشعري واللغوي وكل هذه العناصر هي أساس في تكوين الادب المسرحي، ويصنف الأدب المسرحي بأنه التاريخ المؤرشف للأحداث والسجل المدون لمعظم المراحل المجتمعية لينقل عبره كل التحولات، وتتضح ايضاً هذه التحولات في النصوص المسرحية العالمية والعربية ومنها العراقية مثل مسرحية (نزول عشتار الى ملجأ العامرية) وهذه التحولات نجدها في البنية الاساسية للمسرحية اذ أن الشكل المغاير للأسلوب الاسطوري وعملية تهذيب الواقع والحوادث التي حدثت في المجتمع واسطرتها لإعطائها ميزة مختلفة تضيف جمالاً للواقع المعيش وهناك امثلة اخرى للمسرحيات التي تملك واقع الاسطورة في

الاسلوب الكتابي لها مثل (قطار الخامسة والعشرين) فقد عمل كاتبها على اسطرة فكرة اللعنة الدائمة وانتقالها الى الواقع الاجتماعي وكذلك في مسرحية (موزائيك) والتي ينقل من خلالها اسرار النفس وتناقضاتها مع الروح والمستمدة من شخصية (سمير اميس) الشخصية الاسطورية السومرية، ومسرحية (مجنون ليليث) والتي جعل من الاسطورة السومرية ليليث مسرحية تحاكي الواقع بطريقة مؤسطرة.

ومما تقدم توصل الباحث الى صياغة مشكلته بالتساؤل التالي: (كيف تجسدت الاسطورة في نصوص خزل الماجدي المسرحية؟)

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث الحالي في:

- 1- دراسة عملية (الاسطورة) ومدى تأثيرها في المنجز الادبي والمسرحي باعتبارها إحدى وسائل تكوين الحبكة المسرحية.
- 2- معرفة مدى التطور في طريقة كتابة النصوص المسرحية المؤسطرة وما تحمله تلك النصوص من رؤى وأفكار داعمة للمنجز الثقافي والادبي.

اما الحاجة اليه:

يلقي الضوء على موضوعه لم يتم تناولها سابقاً، وهي (الاسطورة) ومعرفة مدى تأثيرها في النصوص المسرحية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى (تعرف الاسطورة وتحولاتها في نصوص خزل الماجدي المسرحية).

رابعاً: حدود البحث

الحد الزمني: (1989-2013).

الحد المكاني: (العراق - هولندا).

الحد الموضوعي: دراسة (الاسطورة في نصوص خزل الماجدي المسرحية).

خامساً: تحديد المصطلحات

الاسطورة :

تعرف الاسطورة بأنها " (جعل الشيء اسطورياً)" (1).

وتعرفها سافرة ناجي "الاسطورة هي الاجراءات التقنية التي يجريها الكاتب في تشكيل البنى الداخلية للنص الدرامي، أي أن الاسطورة هي كل ما يقدمه المبدع من شكل تعبيري عن الواقع الانساني المعيش وذاتيته البحثية" (2).

ويعرفها عبد الهادي أحمد الفرطوسي "الاسطورة تعني جعل الشيء اسطورياً، استناداً الى دانييل هنري باجو، وتعني تطور دخول مادة اسطورية معينة في ادب ثم نص معين" (3).

وقد ورد تعريف الاسطورة في معجم مصطلحات وأعلام على انها "مصطلح نقدي يشير الى إضفاء الطقس الاسطوري على ما هو ليس بأسطورة، أي تحويل مجمل الفعل الدلالي إلى أحداث ذات طابع أسطوري وهذا المصطلح ذو اهمية كبيرة، وتتجلى أهميته في تحويل الحقل الدلالي إلى حقل مشبع بالعلامات والرموز، ويقود هذا إلى انتظام على صعيد الدوال، وتنوع على صعيد المعاني" (4).

التعريف الاجرائي:

عملية التحويل والترحيل والتجهين في الاجناس الادبية (شعر، سرد، دراما) لبناء نص جديد يجسد الواقع ويحمل الصفات الاسطوري ويعبر عن رؤية الكاتب للواقع المعيش.

(1) دانييل هنري باجو، الادب العام المقارن، تر: غسان السيد، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997)، ص147.
 (2) سافرة ناجي، محمد حماد، إضاءات في نظرية الدراما، (بغداد: مكتبة وجدي، 2014)، ص20.
 (3) عبد الهادي أحمد الفرطوسي، الاسطورة في حديقة حياة، مجلة الاقلام، العدد: 2، سنة 2016، ص25.
 (4) الاء علي عبود الحاتمي، معجم مصطلحات واعلام، ج1، (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع '2016)، ص252.

التحول:

لغة: يعرفه ابراهيم مصطفى "تحول عن الشيء: زال عنه الى غيره. وحال الشيء نفسه يحول تحولاً بمعنيين: يكون تغيراً ويكون تحولاً"⁽⁵⁾. وقد عرفت في المعجم الوسيط بمعنى "تحول من حال الى حال"⁽⁶⁾. ويعرف "تحول" انتقل من موضوع الى موضوع والاسم حول"⁽⁷⁾.

التحول

اصطلاحاً: حسب جميل صليبا يعرف التحول "التغير الذي يؤدي الى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع"⁽⁸⁾. ويعرفه محمد جواد مغنية بأنه "الاشياء في تطور مستمر بخاصة الانواع الحية"⁽⁹⁾. وعرفه ارسطو "انقلاب الفعل الى ضده"⁽¹⁰⁾.

التعريف الاجرائي:

عملية اجراء مغايرات على النص المسرحي وتحويله الى نص جديد عبر ادخال الصفات المميزة بين ثناياه لكون نص هجين يجمع بين مرتكزات النص الادبي التقليدي والنص الحديث.

الفصل الثاني الاطار النظري**هجنة التجنيس في النصوص المؤسطرة (المسرح)**

يعد المسرح هو الحيز الذي شغل الكثيرين لعرض الاحداث ومسرحتها سواء أكانت الاحداث مروية ام مكتوبة او ممثلة اذ يدخل المسرح ضمن الاجناس الادبية المختلفة بل هو المكان الذي تهجن فيه كل الاجناس الادبية لتكون انواع مسرحية مختلفة من حيث الصياغة والاسلوب وطريقة الأسطورة التي تحتويها، فذلك المختبر الذي تجري فيه عملية تهجين الرموز والدلالات والانواع الادبية سواء كانت سرداً او شعراً لتنتج من ذلك التفاعل منجز مسرحي يحمل صفات الاجناس الاساسية، وما تحمله تلك الانواع من ثمار نتاج الكتاب، فهو يشمل الانواع القديمة والحديثة، ويعمل كتاب المسرح على تهجين الثقافات المختلفة وزجها في تجربة مسرحية تكون اللغة هي عمادها، وعند الرجوع الى تعريف التهجين يتضح انه "عملية المزج بين لغتين داخل ملفوظ واحد، وهو ايضاً التقاء وعيين مفصولين بحقيقة وبفارق اجتماعي أو بهما معاً داخل ساحة ذلك الملفوظ"⁽¹¹⁾ وتلك العملية التي يمزج بها تلك الاجناس الادبية لتنتج لنا نوع ادبي يدعى بالمسرح، والكتابات المسرحية تنطلق من وحي المجتمع ومن قدرة الكاتب على الوصول الى تلك الافكار وكيفية تجسيد الاحداث واسطرتها وفق نسق ادبي لتكون منجز لافت للأنظار ومحرك للمشاعر عند المتلقي والقارئ وهي الوسيلة التي من خلالها ايصال المعلومات من والى المجتمعات، فالنصوص الادبية والتي يمثل المسرح احد ابرز مكوناتها "تكتسب معانيها ودلالاتها في اطار علاقات متبادلة مع اطر وخطط التفسير بأنها النظائر العقلية والنفسية العلوية لنظم الاشارية الاجتماعية او نظم المعاني والدلالات في ثقافة معينة"⁽¹²⁾ وذلك الجنس الادبي المتمثل في النص الادبي للمسرحية، بزغ فجره في البوادر الاولى للمسرح بشكل ملحوظ بعيداً عن الكتابات النصية، وبعد التطور الوعي في مجال المسرح في العصور القديمة وازدياد الحاجة الى المسرح وانشاء مسرحيات تؤسطر الواقع للوصول الى الوعي الجمعي للمتلقى عبر منجز ادبي ثقافي يهتم في الواقع الاجتماعي مستعينا بالرموز الاسطورية لتقوية الايمان بذلك النص، لما كانت تمثل الرموز الاسطورية وامكانياتها في التغلغل في حياة الانسان آنذاك، وقد كتبت معظم المسرحيات القديمة في بداية ظهورها معتمدة على الطقوس الدينية البدائية والاحتفالات والرقصات، وقد كانت اثينا هي المنطلق الحقيقي للمسرح لأنها تربت على معرفة وحب الالباذة والاولديسيا العاملين العظيمين لهوميروس. ولم تبرهن تلك الضربة فقط على انها كانت الدفعة الضرورية التي

(5) ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، بلا ت)، ص 763.

(6) ابراهيم مصطفى، معجم الوسيط، ج 1، (مصر: دار المعارف، 1972)، ص 209.

(7) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة الكويتية، 1973)، ص 163.

(8) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982)، ص 259.

(9) محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، (بيروت: دار الجواد، بلا ت)، ص 197.

(10) ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار العودة، 1976)، ص 30.

(11) اياد كاظم طه السلامي، التناسخ الاسطوري في المسرح، (عمان: دار الرضوان، 2014)، ص 39.

(12) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2010)، ص 206.

الهمت فن اسخولوس وسفوكليس ويوريديس وارسطو فانيس ولكنها برهنت ايضا على انها فرصة ممتازة لجذب الزائرين الى اثينا من كل انحاء اليونان في وقت الاعياد⁽¹³⁾، وقد تطور الفن المسرحي عبر استمرارية الزمن وتجدد العصور ونشأت ثقافات مختلفة نظراً لاختلاف البلدان والمجتمعات، وساعد ذلك التطور الثقافي الى تطور المسرح باعتباره من الوسائل الدعائية الأكثر قرباً من المتلقي وأكثر تأثيراً فيه، سواء كان المسرح مقروء ام مسموعاً صامتاً ام صائناً، وكل تلك الانواع تجسدت فيها عملية الأسطورة وتنتضح الأسطورة في نصوص العصر الحديث اذ ان النرويجي (هنريك ابسن) والذي سعى في كتاباته الى إنشاء اسلوب مبتكر يختلف عن الاساليب التي سبقته، وانه "لا يكفي بتسجيل مظاهر السلوك الانساني بل ينفذ خلال السياج الذي يحوط الأفراد، ويمزق الحجب التي يتسترون بها من الخارج، ليكشف عن تلك العلامات التي نستدل بها عن الجوهر العام، والرمز لدى ابسن ليس حقيقة مجردة، تقبع في المطلق وانما هو ذهنيات يكمن داخل صورة تتمثل فيها القدرة على مراسلة مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري"⁽¹⁴⁾ ان ذلك السعي في ترتيب المظاهر والسلوك البشري واطهاره بشكل مؤسّر يعطي ذلك المنجز ابعاداً اضافية تميزه عن المنجز الاعتيادي، فمن خلال عملية الأسطورة كان (ابسن) يعالج موضوعات نرويجية لكنه كان في الوقت نفسه شديد التأثير بالتراث الفكري اجتاحت أوروبا في ذلك الوقت. وقد تفوق ابسن على جميع مواطنيه في الافلات من برائن الاقليمية، وذلك الخطر الذي يتهدد كل كاتب او فنان⁽¹⁵⁾ لقد صنع ابسن من خلال تجاربه الكتابية واقعا مغايراً في تاريخ كتابة المسرحية فمن خلال الأسطورة وتوظيفه للرمز عمل على إضفاء سحرية على بعض القصص والمشاكل الاجتماعية التي كانت تحيط بالمجتمع آنذاك، كما وان نقاد المسرح ودارسوه اتفقوا "على اعتبار الكاتب المسرحي النرويجي الأشهر (هنريك ابسن) كاتباً اجتماعياً بالدرجة الأولى فمسرحياته التي اشتهرت في العالم الغربي وعندنا في الشرق على سواء، مثل (بيت الدمية) و (الاشباح) (وعدو المجتمع) وغيرها. هي مسرحيات تعالج القضايا الاجتماعية وتؤثر على بعض المواقفات الاجتماعية في اوروبا بنهاية القرن التاسع عشر"⁽¹⁶⁾ وقد كانت المعالجات المؤسّرة للنصوص التي كتبها (ابسن) هي دليل الوعي والثقافة الفكرية في استئصال الافكار من رحم المجتمع وتهجينها للوصول الى افكار مهجنة ومؤسّرة تؤثر في المجتمع وتخلق ردة فعل إيجابية نحو القضايا التي يتطرق اليها الكاتب المستمدة من واقعه المعيش، وقد ضل (ابسن) "شاعري الروح حتى اثناء انهماكه في معالجة المواد الواقعية القائمة. ويرجع هذا في الاساس الى.. شخصية واحدة من بين شخوصه الرئيسيين يمكن اعتبارها شخصية عادية، فشخص ابسن من طراز مخالف تماماً، فابسن قد يصور مواقفه في حياة الطبقة المتوسطة، ولكن الشخوص التي تظهر في هذه المشاهد لا تنتمي الا طبقة متوسطة الحال"⁽¹⁷⁾ ان ذلك الاحساس المؤسّر واستخدامه يساهم في تحديد ماهية الشخوص الحقيقية ومعرفة الاحداث الواقعية في المجتمعات، فعند النظر الى احد اعماله المسرحية، تظهر الأسطورة من خلال معالجته لشخصية (ساحرة الفئران) في مسرحية (أيولف الصغير) "امرأة عجوز تسير مع كلبها وتعزف الناي حتى تسحر الفئران وتدفعها الى اعماق البحر، وهي تعود الى رمز للغواية والهلاك، من خلال تفاخرها بقوتها على استدراج عشاقها الى الموت، فالموت وفق المقاربة الإبنسية لم يقتصر مفهومه على البعد الجسدي فقط وانما يشمل الروح المعذبة تحت قيود وتراكمات الواقع"⁽¹⁸⁾ فالهروب من الواقع والتخليق في الخيال عبر استخدام الأسطورة لإبراز مثل تلك الشخوص في مسرحيات (ابسن)، فقد عمل (ابسن) على استخدام الأسطورة لتمكنه من التهجين بين الواقع والخيال للحصول على صورة جمالية مسرحية عبر عملية الكتابة ودمجه بالخيال الواسع الذي يتمتع به، مما ساعده على الثورة على التقاليد، وأسطرة الاحداث الاجتماعية، وقد اخذت مسرحياته صدى واسع في مجال المسرح العالمي اذ اصبحت مسرحيات ابسن "ناقوساً رناناً فإن مسرحية (الاشباح - 1881) بدت كدقات الطبل المدوية لقد تناول ابسن فيها موضوعاً كانت معالجته محرمة تماماً، وصاغ

(13) لويس فارجاس، المرشد الى فن المسرح، تر: احمد سلامة محمد، (بغداد: دار الشؤون الوثائقية العامة، بلا ت)، ص22.

(14) هنريك ابسن، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 2007)، ص12-13.

(15) موريس غرافيه، ابسن، تر: نيرفانا مختار خراز، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، ص5.

(16) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2006)، ص103.

(17) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج3، تر: عبد الله عبد الحافظ متولي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000)، ص253-254.

(18) امجد زهير عبد الحسين، الاسطورة في المسرح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2012)، ص115.

موضوعه الحديث هذا في نطاق نموذج المأساة الاغريقية⁽¹⁹⁾ وهذه المسرحية التي وظفها (إيسن) للأسطورة الواقع باستعارته رموز من المأساة الاغريقية ليعالج به مواضيع اجتماعية انية آنذاك "لقد استطاع ايسن ان يصل الى قمة نضجه الفني عندما زواج بين الحديث المبني على الحياة الحقيقة ومتطلبات الشعر المسرحي العظيم"⁽²⁰⁾ ولذا فان مسرحية (الاشباح) ركزت على مظاهر الزيف الاجتماعي والتقاليد الجامدة البالية في المجتمع المعاصر اذ لم يكن هنالك سبيل اخر غير اسطورة الاحداث في طريقة تناوله لتلك المظاهر البالية وجعل مسرحياته كأداة تظهير للنفس الانسانية من الرذيلة، والوصول الى داخل الانسان من خلال الأسطورة واستعارة الرموز الاسطورية وكذلك صور (ايسن) "شخصياته ك(الاشباح) في مسرحية (عندما نبعث نحن الموتى) وعلى لسان احدى الشخصيات تتوضح فكرته على الموت (إيرين: ميتاً ... ميتاً ... مثلي .. عندما جلسنا على ضفاف البحيرة جثتان باردتان من الطين..ولعبنا سوية.. اما الحب الذي ينتمي الى حياة الارض الجميلة الساحرة الغامضة .. فقد مات فينا نحن الاثنين"⁽²¹⁾ فقد كانت الأسطورة هي احدى توظيفات (ايسن) في عملية تهجين الشعر والرموز الدلالية مستعينا في حقيقة ان الانسان مكون من طين ويحمل مشاعر حب في هذه الحياة، وانه جائم على احزانه لا يستطيع ان يغير في واقعه ليصل (ايسن) الى مبتغاه عن طريق الأسطورة فقد زواج بين كل المفردات التي تصل الانسان بالماضي والحاضر، اما مسرحية (بيت الدمية) فهي تصل في المشاهد الاخيرة الى ابعادها الحقيقية، في وصف الواقع المؤسّر وخلق ديمومة ي تناول المواضيع المقربة للمجتمع الانساني "فان الوظيفة الحديثة عند ايسن ... تتسم بالنظر الى الواقع على انه تركيبة رمزية، ففي جميع مسرحيات هذه المرحلة الاخيرة تقريبا يستخدم ايسن رمزا رئيسياً غالباً مع مجموع الرموز والدلالات الثانوية التي من شأنها ان تلقي الضوء على الدوافع الحقيقية للشخصيات من ناحية وترفع الحدث ككل الى الشمول الانساني من ناحية اخرى"⁽²²⁾ ان تلك التصعيدات في الاحداث التي كانت يؤسّرها (ايسن) في مسرحيته للوصول الى مبتغاه وزيادة تأثيره على المتلقي الادبي، سواء كانت مسرحيات كنصوص ادبية او مسرحيات مجسدة عن طريق التمثيل.

وعند الانتقال الى المسرح الروسي يتضح ان احد عمالقة المسرح الروسي قد خاض في مسأله أسطورة الأحداث في كتابه المسرحية وهو (انطون تشيخوف) إذ كانت نظريته مشابهة لنظرة (إيسن النرويجي)، فقد ساد على بعض كتابات (تشيخوف) المسرحية طابع الأسطورة بل حتى على اسلوبه الشخصي اذ كان (تشيخوف) "هو الوحيد من بين كتاب الدراما الواقعية الحديثة، الذي استطاع ان يتجرد تجرداً تاماً عن مشاعره الشخصية ولا ينحو نحو تصوير سيرته الذاتية أو مواقف من حياته الشخصية"⁽²³⁾.

لقد كانت أسطورة الواقع لدى (تشيخوف) بعيدة عن حياته الشخصية فهو كان يؤسّر الحالات الاجتماعية في المجتمعات الروسية فكان يناقش كل المواضيع التي تهتم بحياة الانسان ويحارب السلبات التي كانت تحيط بمجتمعه آنذاك ومن خلال الاسطورة في الاحداث " استطاع تشيخوف ان يعكس حتى الحالات غير الانسانية بشكل انساني بطل قصة (النساء) مثلاً كان يتحدث كيف التقى بالفتاة الشابة ماشا بعد ان التحق زوجها بالخدمة العسكرية وكيف عاش معها طوال سنتين، ثم عاد زوجها فجأة"⁽²⁴⁾.

تعد مثل تلك الاحداث احدى الأمثلة التي كان يتناولها (تشيخوف) في مجال أسطورة الاحداث لتكون احداثاً ذات معنى وذات تأثير ينقل من خلالها البعد البؤري للحقيقة الانسانية، عبر إضفاء طابع من الغموض والتركيز على بعض المفردات للوصول الى قصة ممسحة ومهجنة تشمل الواقع الانساني وما يحيط به من مكونات المجتمع وكما قال عنه (ستانسلافسكي) فقد "أعطى تشيخوف المسرح تلك الحقيقة العميقة، وذلك المسرح الذي كان الاساس لما كان يدعى فيما بعد بنظام ستانسلافسكي الذي يجب دراسته من خلال تشيخوف او عن طريق ما كان حسراً الى تقديم أعمال تشيخوف"⁽²⁵⁾.

(19) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج3، مصدر سابق، ص239.

(20) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص 106.

(21) امجد زهير عبد الحسين، الاسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص 115.

(22) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص125.

(23) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص129.

(24) ايليا اينبورغ، تشيخوف، تر: ضياء نافع، (بيروت المؤسسة العربية للنشر، 1979)، ص67-68.

(25) جيمز روز افنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2006)، ص 126.

لقد كان (تشيخوف) مؤثراً في كل المجالات الادب الروسي اذ عدت اسطرته للأحداث في اطار المسرح هي احدى أهم منجزات المسرح الروسي والتي عرضت اغلبها على مسارح موسكو، وقد كان (تشيخوف) يعمل من خلال اسطرة الاحداث المتقاربة والمتناقضة، وتلك المقاربات التي تنشأ منها اسطرته للأحداث واضحة بين "احلام اغلب الشخصيات وامنياتها وبين تصرفاتهم من اجل تحقيق هذه الاماني، وهذا التناقض الواضح في سلوك الشخصية هو الذي يعطي موقفه وجهه الساخر"⁽²⁶⁾ ان ذلك الاسلوب الساخر من الاحداث والانتقادي للواقع المتهاك الذي كانت تعيش فيه شخصياته، هو نتاج تهجين وتألف وأسطرة للأحداث مر بها المجتمع الروسي بعيداً عن تجاربه الشخصية وعبر تكنيك خاص "تتفرد به الدراما التشيخوفية هو استخدام الاطار الخارجي للميلودراما كفتاع يخفي وراءه التحليل الدقيق لمصير الانسان واحساسه بالفشل والاحباط. وتفصيل.. لروتين الحياة اليومية لا تشكل الى اطاراً خارجياً للتطور الدرامي الذي يصل في النهاية الى قمة الازمه"⁽²⁷⁾.

ان تلك الهجنة والتخالط في الاجناس الادبية واسطرته أضفت عليها طابعاً خاصاً يصل من خلاله المتلقي الادبي والمسرحي الى الوعي التام من خلال المقومات التي ابرزها (تشيخوف) قواعده الخاصة التي ارساها على منجزه الفني، ففي مسرحية (الدب) استطاع (تشيخوف) ان يؤسّر و"يقدم دراسة مسرحية ناضجة في طبيعة سلوك البشر يتلوح خلالها المبالغة الزاعقة في الانفعالات دليلاً دامغاً على زيفها. ان يكشف لنا ما في الحياة البرجوازية من تظاهر وتصنع. وان يؤكد لنا ان تيار الحياة دائماً ما يكتسح امامه كل التقاليد الزائفة والعادات المتكافة ومن خلال بنائه البارح لشخصية (بوبوفا) و(سمير نوف) ومن بثه لعدد من الجزئيات المتناهية في الصغر العظيمة الدلالة كمسألة الحصان (توبى)"⁽²⁸⁾، اذ كانت الاسطرة عامل الكشف عن الشخصيات وابرار دلالاتها الكامنة ف(توبى) الحصان هو الاداة التي أسطر عن طريقها الاحداث النفسية في شخصيه (بوبوفا)، وشخصية الدب الروسي الكسول والجلف والتي استعارها من الاساطير الروسية القديمة. فالأسطرة عند (تشيخوف) تبين "مختلف مقومات العالم الذي ينتمي اليه وافاقه المتباينة، ويقيم اتصالاً فيما بينهما، في سخرية عطوف، وهو يكن للماضي حقاً، عاطفة ندم شاعرية، لان ماضيه كان بدوره يملك طبيعة ومصيراً خاصاً. ولكن الصحيح ايضاً ان تشيخوف يشير، دونما اي تهرب ممكن الى انهيار هذا الماضي وفراغه، اذ يظهر بؤس بطلته الروحي، التي تغدي بالحب على انه وهم وهروب"⁽²⁹⁾، لقد كانت أسطرته لخلجات النفس الانسانية بارزة على شخوصه المسرحية وفي الاخص مسرحية (الدب) اذ أظهر الواقع بصورة مؤسرة ثائرة على التقاليد البالية وفوز الحب والعواطف الداخلية على البؤس والحرمان والخمول. وهنا يصل الكاتب بأسطرته الى التفاؤل والحب.

اما (جان جيروود) وهو احدكتاب المسرح الفرنسي الذي اتسمت موضوعاته بظهور طابع الاسطرة عليها، وتكون مستمدة من موضوعات مسرحية من التراث الكلاسيكي اليوناني والروماني والتراث الديني متمثلاً في الكتاب المقدس، اذ كانت اسطرته لواقع مجتمعه مستمدة من الاصول القديمة فعمل (جيروود) على أسطرة الواقع المعيش ليكون كواقع الاسلاف اشبه ما يكون بالواقع المميز بدلالات اسطورية بالإضافة الى امتلاكه حب الدعابة، وقدرته على أسطرة المتناقضات وتهجينها وجمعها في منجز أدبي واحد يشمل كل تلك التناقضات، لقد كانت الأسطورة مستثيرة في معظم أعماله وبالأخص الاعمال التي كانت تتأهض الحرب فقد كانت "انطباعات جيروود عن الحرب اغلب كتاباته.. ففي مسرحية (سيجفريد) ... حاول ان يصعد العلاقة المشدودة بين الالمان وفرنسا الى عالم المجردات، فقد صور بطل هذه المسرحية فرنسياً فقد ذاكرته وتحول إلى مواطن الماني متعصب لألمانيته ثم يستعيد هذه الفرنسي ذاكرته فيصير متمسكاً بقومتيه كارها للألمان"⁽³⁰⁾.

(26) صبري حافظ، مسرح تشيخوف، مصدر سابق، ص144.

(27) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص 137.

(28) صبري حافظ، مسرح تشيخوف، مصدر سابق، ص 67.

(29) فيتو باندولفي، تأريخ المسرح، تر: الاب الياس زحلاوي، (سورية: وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1979)، ص133.

(30) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، (بيروت: المطبعة الفنية الحديثة، 1966)، ص40.

ان تلك الاسطورة التي استخدمها (جبرودو) في مناهضة الحرب وإيصال الافكار المتناقضة للمتلقي الادبي بنقل واقع المجتمع الذي يعيش فيه اذ جعل من شخصياته شخصيات مؤسرة تحمل ميزات مختلفة عن سواها، واسطرته للشخصيات كانت ضمن نطاق يبتعد عن البعد الفلسفي لأنه " لا يجعل شخصياته مرتبطة في تعايش عن المواقف الفلسفية بل يعمل بطريقة غير مباشرة ويدع الادراك يؤسس حثياته في العقل بواسطة الشعور والمخيلة"⁽³¹⁾ فابتعادها عن البعد الفلسفي يتيح للشخصية ان تكون مؤسرة بشكل واقعي حقيقي اي انها مستمدة من الواقع الاجتماعي آنذاك ليكون شخصيات حقيقية بصفات اسطورية، وهنا "البطل الاسطوري يتحول الى انسان طبيعي يمشي ويتكلم ويصاب بفقدان الذاكرة، وذلك لتحقيق المقاربة بين ما هو اسطوري وما هو واقعي لإشاعة فكرته عن...التي تجسدت بصوت العقل"⁽³²⁾، فالعقل والفكر الانساني الحقيقي هو الميزة التي حاول (جبرودو) تطويرها عن طريق الاسطورة في كتاباته المسرحية ففكرته التي جسدها عبر شخصياته المسرحية هي فكرة مناهضة للحرب التي كانت تدور في المجتمعات فيتضح الطابع المؤسّر على اغلب اعماله المسرحية ومنها "(سيفريد) و(انترمتزو1933) و(مجنون شاو 1944) لم يكن مهتما بالقصة قدر اهتمامه بالشخصية ومعظم ابطاله من الرجال ذوي الرؤى المدهشة والذكاء المفرط والتفرد بالرأي لذلك تعتبر مسرحياته مسرحيات افكار ولكن تلك المسرحيات لا تهتم كثيراً بالمشاكل الاجتماعية بل تعرض المتضادات، السلام والحرب الاخلاص والخيانة، الحياة والموت الحرية والمصير المطلق والنسبي وكيفية التوفيق بينهما"⁽³³⁾، لقد اسطر (جبرودو) الواقع من خلال جمع المتناقضات، ففي مسرحية (لن تقع حرب طروادة) وهي احدى أشهر مسرحياته فقد غلب عليها الطابع الدلالي اذ استعار فيها (جبرودو) من اساطير (الاياذة) محولاً إيها الى منجز عصري جديد فقد ناقش المظاهر الحربية المشوهة للإنسان والمخرية لقيم بناء الحضارة والمدينة وبالرغم من كره الانسان الفطري للحرب فانه يقع فيها بمشيئة القدر ويظهر الكاتب من خلال المسرحية إيمانه العميق بأن الحب اقوى من الحرب وإنه لابد من أن ينتصر الحب في النهاية، فجانب الأسطورة لدى (جبرودو) وهو مشابه للجانب الأسطورة عن د(تشخوف) في معظم الاحيان، ومتوافقان في مبدأ انتصار الحب على باقي المتضادات ويعتقد (جبرودو) في فكره المؤسّر الذي كان يحمله "ان الانسان لا يميل بطبيعته الى الحرب فهو خير بالطبع شرير بالطبع"⁽³⁴⁾ وبهذا لقد وصف (جبرودو) حالة الأسطورة في الشخصية الانسانية.

اما الفرنسي (جان كوكتو) فقد كان المثال الثوري على التقاليد البائسة والتي كانت تقيد حرية الفنان فراح يؤسّر كتاباته لتكون ميزة (كوكتو) الحقيقية من خلال "طابع الثورة على الاشكال الفنية الكلاسيكية والرومانتيكية والطبيعية .. تلك المذاهب التي انطبعت بالثبات والقداية حتى أصبحت مهمه الفنان لا تعدو أن تكون محاكاة تلك الاشكال التقليدية وتكرار صورها بطريقة صناعية ميكانيكية"⁽³⁵⁾، لقد ساعدت الأسطورة (كوكتو) في امكانية الخروج من الانماط الثابتة والسائدة في مجال الكتابة المسرحية والتي كانت تخلق ميكانيكية ورتابة إذ أن (كوكتو) من ضمن دعواته كانت هي الابتعاد عن التعصب والرتابة " فكوكتو يجتهد في إظهار قدرة الكائن البشري على تخطي نفسه والوصول الى منتهى العظمة " ⁽³⁶⁾ فقد كانت للإنسان مرتبة عليا في تفكير (كوكتو) ولذا فكانت الأسطورة حاضرة في كتاباته المسرحية وهي دليل على رفع من قيمة الإنسان لديه وإيصاله الى مرتبة الالهية، على الرغم من أن (كوكتو) كان متأثراً في إستعارته للقصص القديمة والأحداث وجعلها تذوب في أحداث المجتمع لتكون تلك الاحداث هي السلم الذي يفضي الى المنجز الادبي المؤسّر فقد كان له اسلوباً مبتكراً في "استعارة فكرة من سوف وكلس او شكسبير او غيرهما وتفرغها في رؤية فنية مغايرة تستند اساساً الى معطيات التحليل النفسي وأساليب التعبير السريالي ثم الجمع بين هذه العناصر كلها في صورة وحي شامل والهام متكامل ورؤيا متجانسة هو أهم ما أضافه الشاعر كوكتو الى فن التأليف المسرحي"⁽³⁷⁾، اسلوب الأسطورة المبتكر لدى (كوكتو)

(31) سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد: دار الهنا للعمارة والفنون، 2007)، ص154.

(32) امجد زهير عبد الحسين، الاسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص 104.

(33) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص41.

(34) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق ص41.

(35) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص50.

(36) كوكتو، سالاكرو، يونسكو، المعقول والامعقول، تر: فتحي العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص19.

(37) كوكتو، سالاكرو، يونسكو، المعقول والامعقول، مصدر سابق، ص14.

ساعد في نمو وتطور الافكار في مجال التأليف المسرحي، وبروز كتابات مسرحية مؤسطرة مما أعطى شكلاً درامياً "هادياً لحل مشاكل عديدة كانت مستعصية لا يجد مؤلفو التراجيديا لها حلاً ومن هذه المشاكل ما يتمثل في ذلك التناقض الموجود في طبيعة الشعر التمثيلي مع الشعر الغنائي، فهو يرى انه ينبغي ان ينظم الشعر المناسب للمسرح"⁽³⁸⁾.

لقد هجن (كوكتو) كل ما صادفه من حكايات وأساطير وأنواع شعرية للخروج بمحصلة ظهور منجز أدبي مؤسطر يحمل كل الصفات الهجينة من الشعر والدراما ليكون هو المنطلق لحل المشاكل العالقة بين افراد المجتمع وبين والمشاكل التي كانت تحيط بالمجتمعات كالحرب التي كانت تدور بين فرنسا والمانيا وفي عام 1934 قدم كوكتو مسرحية (الاله الجهنمية) وهي أيضاً تجديد يضيف ثوب الشباب على اسطورة (اوديب) وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو احدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرتها آلهة الجحيم لإبادة الانسان بطريقة حسابية، اذ تشحن الآلة ويمتلئ، الزميرك امتلاء تاماً لتدور آلة التعذيب في بطئ طيلة حياة الانسان وهكذا يطمئن آلهة الجحيم الى أن عذاب الانسان لن يتوقف بفضل هذه الآلة الجهنمية"⁽³⁹⁾.

ان ذلك التصور المؤسطر الذي عرضه (كوكتو) لعذاب الانسان هو حقيقة نتاج المجتمعات الانسانية المملوءة بالحقد والكراهية وتسليط الآلة او السلطة العليا على اقدار الإنسان وانتشار الظلم عليه ويشير عنوان المسرحية " بآلة الآلهة وكأن قنبلة مؤقتة تستمر دقائق ساعتها في حين يعتقد الانسان بأنه حر في تقرير مصيره، غير ان اوديب يعلن حريته في الاخبار كأب فرد اخر، فلا حول له ولا قوة في ايقاف تلك الماكينة الجهنمية"⁽⁴⁰⁾، لقد كانت الأسطورة حاضرة في منجزه الادبي اذ كانت انتقاداته واستعاراته للألفاظ والمواقف واستخلاص نوع أدبي مسرحي جديد ينطلق من القدر المحتوم للإنسان لان (كوكتو) كان يؤمن بالقضاء والقدر وكان موقفه من ذلك متجلياً في مسرحيته (الآله الجهنمية)، في ابقاء القصة مفتوحة وأن القدر هو من يحدد تاريخ الانسان لا غيره.

اما (جان بول سارتر) الذي له أعمال أدبية وفلسفية ومسرحية والتي كان يعبر بها عن أفكاره وتفاعل تلك الافكار مع مجتمعه وعصره إذ أنه يتخذ من أسطورة الاحداث قاعدة ومركز له في بناء شخصه المسرحية ولم يكن يهدف في أعماله الى بناء أفكار فلسفية مجردة، بل سعى الى أسطورة تلك الافكار المجتمعية والتي كانت تشمل افكار ومواقف إنسانية اذ لم يفكر في الوعي الذاتي للفرد الواحد بل شمل تفكيره المجتمع بأكمله وقد وجد (سارتر) نفسه منشغلاً في فكرة جوهرية واحدة تلح عليه باستمرار حيث كان يرى الإنسان وحيداً يعاني من التقزم امام القلق واليأس، وشواظ الظلم، وكل ذلك يدور في عالم لا معنى له وانه كان موجوداً مجرد وجود الى ان قام بتحديد خيار حاسم ومصيري يتعلق بمسار حياته ومستقبله"⁽⁴¹⁾، لقد كان تفكير (سارتر) في أسطورة تلك الحياة ووضع منهج لها تسيير فيه الامور كما تريد تلك المجتمعات، وتلك الأسطورة جاءت متمثلة في منجزاته المسرحية، نقل فيها دواخل الفكر الفلسفي في الذات الانسانية للوصول الى غاية خفية يصبو اليها كل انسان وحسب قول (سارتر) "وبما اني استطعت أسر ذلك الخيال العابر، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكري، فالآخرين... يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة، لأنه اصبح لديهم محدد للغاية"⁽⁴²⁾.

ان ذلك الخيال المؤسطر لدى (سارتر) الذي يحمل مدلولات عميقة ويحاول ترجمتها ونقلها الى الواقع عن طريق النصوص المسرحية التي أسطرها (سارتر) نتيجة افكاره "وهذا يتسنى لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة، الحركة الدرامية، أن يجعل المتلقي يتمثل الفلسفة يهدف الى شرحها المؤلف عن طريق تكثيف الافكار وجعلها تنطق بالحياة في شكل شخص ديناميكية"⁽⁴³⁾ ان تلك الافكار التي اسطرها (سارتر) كانت تجوب في مخيلته اذ شملت افكاره استعارة القصص والاساطير القديمة الاغريقية والحديثة فعند النظر الى أن "التعديل الذي ادخله على مسرحية (الذباب) كان قطعاً تعديلاً عجيباً في باب، يختلف كل الاختلاف عن التعديلات

(38) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص51.

(39) المصدر السابق نفسه، ص54.

(40) سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق، ص130.

(41) شاكر الحاج مخلف، دراسات في المسرح العالمي، (دمشق: شركة اوروك للصحافة والنشر، 1998)، ص43.

(42) جان بول سارتر، ما الادب، تر: محمد غني هلال، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، بلا ت)، ص59.

(43) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص67.

المعتادة، فمسرحية الذباب ليست مجرد ترديد لأسطورة القديمة بعد ان صبت في صيغه عصرية وعولجت معالجة فنية حديثة⁽⁴⁴⁾، فقد كانت (الذباب) هي الانطلاقة الحقيقية لفكر (سارتر) المؤسّر للأحداث اذ كانت الرموز الدلالية للذباب هي الخمول وحاله الركود والاستسلام التي كانت سائدة في المجتمع وطريقة مكافئة القاتل وتمجيده وابرار اللعنة التي تحل على المدينة بسبب الخوف والتردد في التفكير المنطقي، فالمسرح عند (سارتر) "لا يهتم بنقل صورة الواقع اليومي كما هو، فاهتمام المسرح يجيب ان ينصب على الحقيق"⁽⁴⁵⁾، وتلك الحقيقة هي الواقع المنقول الذي اراد ايضاحه سارتر بشكل مؤسّر ومميز عن الواقع الاعتيادي، ومن خلال منجزه (الذباب) "تبنى سارتر موقف هيجل من المسرح الاغريقي القديم، فيرى انه تمثل لنزاع في الحقوق، ويدعو الى ان يستعيد المسرح الحالي هذا الجانب من الصراع، علينا ان نستبدل دراسة الطبائع البشرية بتصوير الحقوق وتنازعها"⁽⁴⁶⁾، ان الحقوق والتنازعات والمشكلات هي الجوهر الحقيقي لبداية تكوين مسرح مؤسّر يضفي طبائع جديدة واساليب جديدة في المسرح.

اما كتاب المسرح العراقي الذين ساهموا في اظهار منجزات ادبية متنوعة فقد وجدت الأسطورة في بعض منجزاتهم المسرحية امثال (يوسف العاني) والذي يتضح أن الأسطورة متواجدة في منجزه المسرحي، واذ كان هاجسه الاكبر في منجزه المسرح هو استقبال الجمهور لذلك العمل فسعى الى مده بكل الطاقات الممكنة ليكون أداة محرك للجمهور "وهو لا يلجأ لإثارة إعجاب الجمهور وبث البهجة فيه... وإنما يتغلغل في الحياة العراقية وينزع منها صوراً رائعة قوية مظهراً تناقضاتها الغريبة بشكل فوري مؤثر يثير الضحك والاستنكار في آن واحد، وهكذا يعطي يوسف العاني مثلاً ساطعاً على قول (غوغول) من ان التمثيل الهزلي عرض لحاله وحكم عليها"⁽⁴⁷⁾، لقد كانت الأسطورة لدى (يوسف العاني) هي لتجسيد الحالات التي يمر بها المجتمع بطريقة مميزة تجلب الانتباه لها وتجعل الاساس في تكوينها هو المشاكل المجتمعية التي يمر بها المجتمع العراقي خاصة في الفترات التي شاعت فيها الحروب والتحولت السياسية التي ظهرت في منجزاته بطريقة مؤسّرة فقد كان ينتقد الواقع على طريقة (غوغول) اي الطريقة الهزلية التي عرض بها حالات المجتمع، وقد كان لتأثير المكان والحالة الاجتماعية تأثير بالغ في نصوص العاني المسرحية من الجانب الروحي والانتفاء فقد "جاءت مسرحياته التي كتبها (تتجاوز الخمسين) متمعة في التراث رغم حداثة من جهة وانفتاحها على التجارب العالمية وتعاطيها مع الافكار الحديثة فنياً وتقنياً من جهة اخرى فضلاً على انها اعمالاً نقدت الواقع السياسي تلميحاً وتصريحاً"⁽⁴⁸⁾.

لقد كان اسلوبه المؤسّر هو المنقذ له من خلال اعطاء الدلالات عبر الرموز المختلفة التي تضمنتها اعماله المسرحية التي اتخذت من طابع التنوع والتعريب والتعجيب صفات اساسية لعملية الأسطورة، "لقد بدأ يوسف العاني يتحسس طريقه في اوائل الخمسينات حين كتب مسرحيات مثل (رأس الشليلة) 1951 وفيها يستخدم اسلوب التمثيلية الاذاعية كي يوضح ما يقوم في الدوائر الحكومية من فساد اداري يشمل لدائرة بأكملها، من مديرها الذي يأتي مبكراً كي ينصرف مبكراً الى موظفيها الذين يحقرون المراجعين المترددين عليهم ويهملون اعمالهم، ويؤجلون إنجازها، ولا يأبهون الا لمن يحمل كارت توصية"⁽⁴⁹⁾، لقد جمع (العاني) بين الواقعية في اعماله سواء كانت في التصوير والاذاعية من جهة وبين الفكاهة والهزلية من جهة اخرى، وكان مسرحه مسرح مهجن يشمل كل اصناف المسرح بطريقة مؤسّرة ومهذبة فهو "يعرض صوراً من الحياة العراقية فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لأنها تظهر غريبة غير منسجمة مع المنطق والعقل. ولكي يفعل ذلك، لا يلجأ الى البحث عن الصورة الغريبة الشاذة وإنما يختار صوراً من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم فيعرضها عرضاً يتوفر فيه ابراز جوانبها المثيرة دون ان يكلف عناء البحث وراء الصور الغريبة"⁽⁵⁰⁾، لقد كان اسلوب الأسطورة في المسرح العراقي على يد (العاني) في معظم مسرحياته السياسية والاجتماعية هو هدف تحقيق المعاشية المجتمعية وايصال

(44) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص69.

(45) سعاد حرب، الانا والآخر والجماعة دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1994)، ص181.

(46) المصدر السابق نفسه، ص181.

(47) يوسف العاني، عشر مسرحيات من يوسف العاني، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، ص12.

(48) مروان الجبوري، يوسف العاني سيرة بغدادية للمسرح، مجلة العربي الجديد الالكترونية، بغداد، 2014/12/14، www.alaraby.com.

(49) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1979)، ص307.

(50) يوسف العاني، عشر مسرحيات من يوسف العاني، مصدر سابق، ص12.

الحقوق للفرد العراقي لما كان يمر به المواطن العراقي من ضغوط سياسية واجتماعية فمن خلال الصورة التي تقدمها مسرحية (المفتاح) انما هي تعبير عن الرؤيا التي كونها المؤلف لنفسه عن حياة مجتمعه الذي يحيا وسطه، وان التعاطف الذي لمسناه بين الكاتب وجمهوره من خلال عرض المسرحية انما هو تعبير عن تبني الجمهور نفسه لهذه الرؤيا على انها رؤياه الخاصة⁽⁵¹⁾، لقد كانت الأسطورة هي اداة التي انتصر بها (يوسف العاني) في مسرحياته المخصصة للمسحوقين والمهمشين فمسرحه هو مسرح الواقع الاجتماعي العراقي بما يحتويه من قصص وحكايات وافعال حكومات وامراض المجمع كافة منها مسرحيات (القمريّة) و(الحشاشة) و(الطبيب يداوي الناس) وغيرها من المنجزات التي لمست الواقع العراقي المعيش.

اما الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) فقد كان منجزه الادبي والمسرحي على وجه الخصوص حافلاً بطابع الأسطورة، فقد تضمنت معظم نصوصه رموز ودلالات تشير الى تناول المشاكل الاجتماعية للمجتمع العراقي بطريقة مؤسطرة مغايرة عن الطرق التقليدية التي ينتهجها معظم الكتاب في كتاباتهم المسرحية، اذ يعد الزيدي احد اعلام التغيير في مجال الكتابة المسرحية اذ عمل على تجسيد افكاره وهمومه من خلال نصوصه المسرحية، فالمسرح لديه هو المكان الرحب الذي يستطيع ان يفسر افكاره رغم حبه للروايات والقصة القصيرة والنصوص الحديثة التي انتجها الزيدي بطريقة مؤسطرة تعبر عن طابع الحداثة "فالنص الحديث بقدرته الفائقة التأثير بالمتلقي من خلال الافكار والبناء الرصين للنص ولغته المنسجمة مع واقع المجتمع وسواها من المفردات التي يمكن لها ان تنتج نصاً حديثاً بالمعنى"⁽⁵²⁾، ان تلك القدرات التي يتمتع بها النص المسرحي لدى (الزيدي) من ناحية أسطورة الواقع العراقي ونقل الهموم والمشاكل التي مر بها المجتمع العراقي والتقلبات السياسية، هي نتاج الوعي الفكري والاسلوب المغاير الذي استخدمه الكاتب في عملية اظهار اجناس ادبية جديدة تنتمي الى المسرح وقد كانت نصوصه المسرحية المؤسطرة بطريقة حديثة تتسم "بعدم الانغلاق والتعدد والتنوع في شكلها وهيئتها، وغياب القولية، لتعتمد اسس التجريب والعلمية في النظر الى الاشياء، الى ان هذه النصوص قد تكون معدودة في العراق وغير واضحة المعالم في تجربتها العميقة والبسيطة الى أن الزيدي يحاول أن يؤسس له مشروعاً يحمل هوية خاصة به"⁽⁵³⁾، وذلك المشروع الذي يحاول اظهاره والتميز به عن اقرانه من الكتاب المسرحيين يتحلى باستخدام طابع الأسطورة في توظيفه للرموز والافكار الغير مطروقة وادخالها وتهجينها مع الواقع العراقي، للحصول على نتاج مسرحي مؤسطر يلبي حاجة المجتمع ويوثر في الوعي الانساني وتلك الأسطورة التي برزت لدى (علي عبد النبي الزيدي) كانت نتاج تهجين ومزاوجة اصناف ادبية مختلفة ومتوافقة اذ "يتداخل الشعري بالثنوي والبناء العمودي بالأفقي والاسطوري بالواقعي وما الى ذلك من تجاوزات فضلاً عن تهشيم الحكمة وعدم ترابطها، ويكون النص عالماً مفتوحاً.. حيث للعب بالعالم والفضاءات والكلمات التي قد لا تشير الى معنى أحياناً او انها تستبطن معاني عميقة حد ضياع المعنى وصعوبة الامساك به، بسبب الفوضى ولحظات الصمت التي تهيم أحياناً على المنطوق، ونجد تجاوزاً للمألوف وترفعاً عليه"⁽⁵⁴⁾، وذلك التداخل والانسجام في الاطار الادبي المسرحي لدى الزيدي هو اسلوبه المؤسطر اذ يعطي لشخصه المسرحي طابعاً مميزاً وكذلك هي الاحداث التي يتناولها في كتاباته المسرحية مثل الحروب التي مر بها المجتمع العراقي وما آلت به تلك الحروب من تخلف واضطهاد للإنسانية "فجاءت الابعاد النفسية للشخصيات المتداعية اجتماعياً وسياسياً رافضة لكل انواع الظلم والاضطهاد فالكاتب مر بعدة مراحل زمنية مختلفة مما حدى به الى تغيير الشكل والسلوب في كتابة مسرحياته، فمثلاً في مسرحية (ثامن ايام الاسبوع)، اراد الكاتب الدمج بين مواضيع عدة بحيث تكون حاملة الى التأويل والتلقي والتفسير من قبل القارئ في ان واحد"⁽⁵⁵⁾.

(51) يوسف العاني، عشر مسرحيات من يوسف العاني، مصدر سابق، ص23.

(52) شاكر عبد العظيم، ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مؤسسة النور الالكترونية للثقافة والاعلام، 2010/4/10، www.alnoor.com

(53) غصون محمد عبد المطلب العبيدي، الاحباط عند شخصيات علي عبد النبي الزيدي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 22، العدد: 5، سنة 2014، ص1154.

(54) شاكر عبد العظيم، ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مصدر سابق .

(55) السبتي، رند علي حسين، البعد النفسي لشخصيات علي عبد النبي الزيدي المسرحية، المجلة العربية للدراسات وبحوث العلوم التربوية والانسانية، القاهرة، العدد: شهر مارس، 2016، ص7.

لقد كانت الأسطورة حاضرة حتى في أسماء مسرحياته ففي مسرحية (ثامن ايام الاسبوع) يتضح أن اسم المسرحية هو جزء من منظومه الأسطورة التي استخدمها فهو أسطر الواقع بإضافته يوم ثامن في الاسبوع وبهذا خرج عن الواقع المعتاد اذ يقول الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) حول هذا المنجز ان "نص ثامن ايام الاسبوع كتبته في منتصف التسعينات القرن الماضي، وكان يحاول ان يقرأ واقع الدكتاتورية السائدة في العراق آنذاك من خلال شخصية (الدفن) الذي دفن احلامه وتطلعاته ورغباته وامنياته"⁽⁵⁶⁾، لقد كان النص تعبيراً عن هواجس نفسية تعيشها شريحة من المجتمع العراقي ابان الحروب التي مربها المجتمع العراقي والهم الانساني الذي تعايش مع ظل الحروب وانتشار الظلم لقد كانت معالجته من خلال الأسطورة في تجسيد شخصية الرجل الذي حمل احلامه وامانيه في كيس وراح ليدفنها بعد ان انقطعت به السبل لتحقيقها، ونص مسرحية (واقع خرافي) استخدم به (الزيدي) الأسطورة في تكوين شخصياته فهو يوظف الرموز عن طريق الشخصيات ليحقق مبدأ الأسطورة ويعمل على انتقاد الواقع الاجتماعي والسياسي فالنص معتمد على "فكرة غريبة، صوغ العنوان اعتماداً على مفارقة لغوية صادقة، وعبارات مؤثرة في القارئ (اللحظي). يعتمد كذلك على الجملة البسيطة والتراكيب السهلة والحوارات القصيرة مع مسحة تهكمية تغلب على الفضاء العام للنص"⁽⁵⁷⁾، اذ يركز هذا النص على فكرة مؤسرة يصف بها (الزيدي) عالم الاموات هو أجمل من العالم الحي إذ أن الواقع لا يحوي الا الدمار والقتل فالإنسان الذي قتل في الحرب واصبح شهيدا لا يريد الرجوع الى الحياة لما شاهده من ظلم، فقرر البقاء، بالإضافة الى مناقشته واقع الشهيد بأنه هجر حتى من قبيرة رغم استشهاده في سبيل ارض الوطن اي انه لا يملك مكان يوارى فيه جثمانه، لقد كانت معظم مسرحية (علي عبد النبي الزيدي) تنمرد على الواقع وتنتقده بطريقة مؤسرة وبلغة بسيطة وحوارات قصيرة لكنها تحمل دلالات عالية.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

- 1- تتجسد عملية الأسطورة في جعل الشيء اسطورياً عن طريق اللغة والرموز والدلالات والايحاءات اللفظية، لتكوين لغة مثالية تشمل كل المعاني.
- 2- تمثل الأسطورة اعادة تجسيد التاريخ ونقله الى الواقع كونها مصدراً للإلهام الديني والفكري عن طريق المنجزات المسرحية التي تحمل طابعا شعرياً.
- 3- تطرح الأسطورة آلية ربط الازمان والاماكن المختلفة للحصول على منجز متميز مهجن يلبي حاجة المجتمع الحالي، ويكسر الحواجز والقيود في عملية كتابة النصوص المسرحية.
- 4- تمثل الأسطورة عملية تهجين وتحويل الافكار عن طريق استخراجها من رحم المجتمع وتهذيبها لتكون دليل وعي ثقافي وفكري.
- 5- تجمع الأسطورة بين الاجناس الادبية وتدمجها للخروج بجنس ادبي يحمل صفات الابوين ولا يشبه احدهما، اذ تعمل على الخروج عن التقاليد الجامدة للشعر والادب ومنح الكاتب قدرة على الابداع الادبي للخروج بمنجز مميز وبأسلوب واقعي.

الفصل الثالث اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث *

تألف مجتمع البحث من (37) نصاً مسرحياً تمت كتابتها في فترة (1989-2013) وهي الاعمال التي ألفها الكاتب (خزعل الماجدي) والتي تمثلت في معظمها سمات الاسطورة.

ثانياً: عينة البحث

تكونت عينة البحث من نص مسرحي واحد تم اختياره بطريقة قصدية وهو (هاملت بلا هاملت)

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) وذلك لملائمته هدف البحث.

(56) حمدي عقبي، الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، صحيفة رأي اليوم الالكترونية، 2015/ 2/28، www.raiaiyoun.com.
(57) عباس منعثر، قراءة في مسرحية (واقع خرافي) لعلي عبد النبي الزيدي، الحوار المتمدن، العدد: 4380، 1، 2014/3/1، www.ahewar.org.
* ينظر ملحق رقم (1) يبين مجتمع البحث.

رابعاً: أداة البحث

اعتمد الباحث في أداة التحليل على المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري وما كتب عن النص من نقد في الصحف والمجلات.

خامساً: تحليل العينة

مسرحية هاملت بلا هاملت (1990) تعد التأثيرات الشكسبيرية (لخزل الماجدي) المسهم الأكبر في صياغة النص المسرحي (هاملت بلا هاملت) على الرغم من ان النص يحمل التسمية الشكسبيرية الا ان الكاتب تعامل مع هذا الاسم بصورة مغايرة لطابعها الحقيقي، اذ رسم طابعة الخاص، فقد تجاوز بتلك الصياغات كل الثوابت، والاحداث التي اسطرها من خلال استغلال الرموز والدلالات وجعل من نص (شكسبير) الاصلي تناساً ضمنياً للشخصيات اذ استعار اسماء شخصيات مسرحية (هاملت) الحقيقية وهجتها وعمل على تحويلها وترحيلها من الطابع الكلاسيكي القديم الى الواقع المعيش، وذلك التهجين عمل على تقوية طابع الأسطورة لدى الكاتب وخصوصاً في نصه المسرحي من خلال الاحداث التي تتلخص في انها تبدأ بمقتل (الملك هاملت) على يد اخيه (كلوديوس) بتواطئه مع زوجة اخيه (غرتورد)، ف(هاملت) المسافرة للدراسة الى بلد اخر يقرر العودة الى الدنيمارك لحضور جنازة ابيه الملك لكن السفينة تغرق ويموت (هاملت الابن) ليبدأ موت هاملت بتحريك الاحزان داخل امه الملكة رغم الجريمة التي اقترفتها، اما (اوفيليا) فتتمثل رمز للنقاء، اذ يصاحب هذه الاحداث هروب (هوراشيو) لان الموت قد دخل حصون المدينة ورائحته بدت تقوح، ومن ثم تبدأ الاعترافات بالذنب الذي ادى الى خراب المملكة، وعند معرفة (ليرتس) ان اجداده هم الملوك الحقيقيين للدنيمارك وهم احق بالميراث فيقتل الملك ويقتل ولدة ليصبح هو الملك ومن ثم يقتل على يد حفار القبور.

اما نص المسرحية يتكون من سبعة مشاهد وسبعة شخصيات وهي:

- 1- كلوديوس (عم هاملت) ملك الدنيمارك.
- 2- غرتورد (ام هاملت) ملكة الدنيمارك.
- 3- بولنيوس وزير الملك كلوديوس.
- 4- ليرتس ابن بولونيوس.
- 5- اوفيليا ابنة بولونيوس (حبيبة هاملت).
- 6- هوراشيو صديق هاملت.
- 7- حفار القبور.

لقد ناقشت المسرحية الصراع حول السلطة والتي استعارها (الماجدي) من مسرحية (هاملت) كفكرة عامة اما ما يخص النص فهو نص مستقل بحد ذاته لا يمت لنص شكسبير بصلة الا انه استعار بعض الحوارات للشخصيات الحقيقية لمسرحية (هاملت) وعمل على تحويلها وترحيلها الى الواقع فعد الحوار المجهول الشخصية والتي لم يحددها (الماجدي) في النص لكي يجعل المتلقي في حالة ترقب دائم لمعرفة الاشياء الغامضة والمجهولة ففي حوار التالي:

"آه..ليت هذا الجسد الصلد الشديد التجلد، يبلي حتى يستحيل ندى.

يا إلهي.. لشد ما تبدو عادات هذا العالم بالية عتيقة لا تستساغ ولا تجدي نفعاً الا...تباً لهذه الدنيا.. تباً لها"(58).

وهنا تظهر الأسطورة في عملية التهجين التي حصلت بين النص الشكسبييري ونص (الماجدي) فصياغته الشعرية هي مقارنة للأسلوب (شكسبير) في كتابة النصوص المسرحية، وتمثل تلك النصوص المسرحية بالرموز المشفرة التي تعمل على تكثيف المعاني وزجها في صلب الموضوع عن طريق اللغة العالية التي يتمتع بها النص المسرحي، فموت (هاملت) في المشهد الاول للمسرحي ينهي الارتباط الحقيقي بين النص الشكسبييري ونص (الماجدي) اذ ان كسر القيود في عملية كتابة النص المسرحي والخروج عن المؤلف في

تجسد تلك الحكايات وتمثيلها كرموز اسطورية لتقوية الاحداث وشد انتباه المتلقي الادبي، فمن خلال الأسطورة خرج الكاتب عن التابوات الثابتة وكسر التقاليد الجامدة بأسلوب واقعي، اذ ان العمل المسرحي (هاملت بلا هاملت) هو مزيج من الاجناس الادبية التي تنتقل بين الشعر والادب لتحط رحالها في رحاب النصوص المسرحية، مستفيداً من روحية (هاملت) الحقيقية وقصته الخاصة، اذ عمل الكاتب على تغيير مراكز الشخصيات الرئيسية وتحويلها الى شخصيات اخرى اذ نقل موت (أوفيليا) الى (هاملت) ليقلب الموازين ولكي تصل الرسالة المضمرّة التي تقول ماذا لو كنت مكان تلك الشخصية وان اي شخصية معرضة لتكون في هذا الموقف، اذ تمتع الحوار المسرحي بأسلوب جزل بصورته الشعرية النابعة من الجوهر العام للشخصيات اذ تظهر (أوفيليا) في احد حواراتها تقول: "أوفيليا: لماذا تركتني يا هاملت وحدي اعزف الى انصاب الفتن واخوض في برك النزوات التي تصورها لنا نفوسنا على انها فتوحات آفاق وكسر سواتر وخلق مصائد.. لقد دخلت بطوننا لعق الحرام وتشبعت نفوسنا بأرجاس وارجاس وتزينت بالتالف من شدة الشر الذي هو اخذ بها الى الهاوية"⁽⁵⁹⁾، لقد وصف (الماجدي) بطريقته المؤسّرة حال المجتمع الذي يعيش فيه وعمل على نقل الخطاب التاريخي الى الاسلوب الواقعي ليكون خطاباً هادفاً الى اصلاح المجتمع ونابع من وجدان الانسان، فالخطاب ناتج عن وعي جمعي للإنسان في المجتمع والعمل على تطهير النفس الانسانية من الاخطاء، لقد اعطت الاسطورة وما تحمله من قوى كامنة قوة للنص ومرونة في التنقل عبر الازمان والاماكن المختلفة مع امكانية تحويل الشخصيات والمصائر على اعتبار ان تلك المصائر تمثل كل المجتمع وان نتاج الحقد هو الحقد لقد خلق الكاتب من خلال اسلوبه الخاص دينامية في تواصل الاحداث وتوازن الفعل المأساوي في سياق النص، اذ لم يضرب المركز في (هاملت) فحسب بل خلق مراكز اخرى تدور حولها الصراعات والشكوك، اذ عملت اللغة العالية والحوارات القصيرة على تكثيف المعاني والدلالات باقل كلمات ممكنة عبر استخدام الأسطورة كونها اداة تعمل على خلق توائم وتجانس في السياق القصصي للأحداث في المجتمعات المختلفة والثقافات وجعله خطاباً يسمح لان يعيش وينتشر في اي مجتمع انساني، كما استخدمه للشخصيات والاحداث المضمرّة والتي تمثل بغرق (هاملت) مع عدم معرفة اسباب الغرق والصوت الذي يظهر ينطق حوارات بصوت مجهول وهذا يدل على ان الضمير الانساني هو من يتكلم ويسعى الى البحث عن الحقائق، لقد عمل الكاتب على اعطاء اهمية كبيرة لشخصياته المسرحية من خلال الأسطورة التي عمل على استخدامها من خلال اعطائها مميزات الشخصيات الشكسبيرية، اما الحبكة في نص (هاملت بلا هاملت) هي حبكة دائرية فقد قام بتعديل نص الرسالة التي وردت في نص شكسبير وادخلها من ضمن السياق الواقعي لمسرحيته اذ يقول في نص الرسالة والذي ورد في الحوار التالي:

"هل للكواكب نار في العلى؟؟..تساعلي

هل دارت الشمس يوماً في الفضاء؟؟.. تساعلي

أيكذب من قال الحقيقة؟؟.. تساعلي

ولكن عن هواي حبيبتي لا تسالي"⁽⁶⁰⁾

لقد اثار (الماجدي) من خلال استعارة لتلك الرسالة مجموعة من التساؤلات التي تنطلق من قلب الانسان لتحرك مخيلته وتدفعه على التفكير في ما يدور حوله من احداث والتحقق من تلك الاحداث، فقد رحل الكاتب من خلال رسالته معاني كثيرة هي انتشار عدم الثقة والوعي الزائف، واطهار عاطفة الأمومة والحب الداخلي الذي تكنه الام لولدها، كما ويستعير (الماجدي) قصة (ادم وحواء) لتكون شاهداً على الاحداث وكأداة اسناد للأحداث الانسانية اذ عمل على ادخالها ضمن نسق ادبي وقصصي عالي، فالحوار الدائر بين (أوفيليا) والملكة تمت مناقشته من خلال المعاني المضمرّة في هذا الحوار على الصور الاسطورية التي تمثل الخطيئة الاولى التي ارتكبتها الانسان ومقارنتها بالأخطاء المتتالية التي يكررها الانسان في حياة اذ اولى في صياغته الادبية التي تتسم بالطابع الشعري المؤسّطر اهمية وتركيزاً على المرأة وجعل خطابه المسرحي يمثل كل النساء كما يقول الحوار:

(59) خزعل الماجدي الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص509.

(60) المصدر السابق نفسه، ص 519.

"أوفيليا: من هي يا مولاتي ؟

الملكة: اي امرأة... ربما كانت ربما كان ذلك بسبب حواء.

أوفيليا: لأنها ناولت ادم التفاحة.

الملكة: بل لأنها ناولت الملك التاج

أوفيليا: سيان اذا التفاحة والتاج، الخطيئة ما زالت تسري بنا وما زلنا نقفر من واحدة لأخرى ولكن الثوب هو الذي تغير"⁽⁶¹⁾.

وبناء على ما تقدم ان الأسطورة التي استخدمت في هذا الحوار عملت على ربط الازمان والاساطير التاريخية والموروث الانساني لينقل الى الوقت الحالي لإبراز الصبغ الجمالية التي تنطلق من وحي الانسان والحالة الاجتماعية التي وصل اليها بشكل حقيقي، اذ زواج (الماجدي) بين التفاحة والتاج على اعتبار انها هي سبب اللعنة الإلاهية وسعي الانسان الدائم حول التملك والسلطة والخلود والاستيلاء على ما يمتلكه انسان اخر بأساليب مختلفة، ليظهر عدم تغير الواقع بل الازمان والاماكن هي من تتغير والاحداث تدور بشكل متكرر لأن الإنسان في طبيعته يبحث عن السلطة والخوض في غمار المجهول لقد كانت تركيز المعاني والاحداث في الصياغات والرموز التي وظفها (الماجدي) لتكشف عن احداث مضمرة واساسية فعند قراءة حوار (غرترود) مع (أوفيليا) يتضح انه حوار لظواهر صفات الشخصيات عبر المعاني الدلالية التي ظهرت في سياق الحوار اذ تقول:

"الملكة: لقد قلبنا اعماق الآبار بذيلي افعى كان يظهر احدهما من قلبي والاخر من يدك حتى بدا الحرام حلالا وحتى حزت سيوفنا عنق الطبيعة السوي فتهدل رأسها على صدورنا وبننا بحملٍ ثقيل لن يهدئ قرعه في نفوسنا حتى تُطرب دمنا برنين السماء وحتى يتقاتل فينا العضو مع جاره ونمتلئ عقاباً"⁽⁶²⁾، اذ تمثل تلك الرموز الخطاب الانساني الداخلي الناتج من وجدان الشخصيات كونه اداة للتوعية المجتمع وتوظيف ذلك الوعي لاستعارة الاحداث والمعاني التي تطلقها الكلمات فعملية الأسطورة تعمل على صقل الصفات الحقيقية للأشياء فقد استعار (الماجدي) صفات الافعى في الغدر والمكر والقنك بدم بارد اما استعارته للبر الذي يمثل المعنى الحقيقي للعمق والعتاء وهو يمثل الخزين الانساني للأسرار والعقاب الانساني يصدر في حياة الانسان نتيجة الاخطاء التي اقترفها اي ان الانسان يحصد ما يزرعه، بالضافة الى ان الماجدي استطاع عن طريق الأسطورة ان يشير الى ما هو مقدس ومقدس في الافعال على مر التاريخ وقارن بينها وبين الاحداث الواقعية بأسلوبه المؤسّر، لقد كان سعي الكاتب الى التنويع والتجديد في الاحداث والمفردات من اهم سمات الأسطورة لديه وعمل على ذلك التوزيع والتنويع بشكل متوازن وحقيقي ينقل من خلاله قدرته ومهارته في تصوير الاحداث بشكل نسق درامي وبأسلوب خاص ومتميز ليكسب نصوصه طابعاً جمالياً في طريقة الصياغة والاسلوب اللغوي بدمج وترحيل المعاني القابعة في اعماق اللغة اذ ساعدته قدرته على التنقل بين الاجناس الادبية في خلق جنس ادبي مؤسّر يضاهي الاعمال المسرحية العالمية ففي احد حوارات الملكة وصف للأحداث اذ تقول الملكة:

"الآن أنظر الى وجهك.. الا ترى وحشاً من وحوش البرية، الا ترى شوكة وحسكاً وقد تهدل على جبينك كل رذيل وزينت تاجك الافاعي. الملك: لقد تماديت يا غرترود وانت تعرفين بأن الملك حيلة لا منظر وأنا أكثر جلةً من اخي، اما بقية ما ذكرت فدعي الوقت يمر حتى اريك منها فنوناً وستدهشين"⁽⁶³⁾، في هذه الاعترافات تبدأ الصراع بين الاشرار وتحالفهم مع الشيطان الذي يمثل مركز الشر الدنيوي وان نتيجة الخيانة هي الخيانة فتقتل الملكة (غرترود) على يد الملك الجديد وتسير الاطماع الى ان تصل الى (ليترس) ليقتل الكل ويقتل اباه فيظهر مركز لحبكة جديدة داخل النص الواحد ليخلق تساؤل احدى الشخصيات والتي هي:

"أوفيليا: نموت او لا نموت.. تلك هي العلة يا نفسي، الموت يحيط بنا من كل الجهات الحياة في المركز.. الموت في جهاتها الالف، ما من نقطة حية إلا وتحاول الانقلاب نحو الموت بقوة.. وما هي الا اوقات حتى يحتضنها الى الابد الموت شوه الحياة الاخيرة

(61) خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص521.

(62) خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص524.

(63) المصدر السابق نفسه، ص525.

وقسوتها " (64) لقد سعى (الماجدي) الى تطوير مهارات الانسان لبحث في داخله الى ما سوف يصل اليه من احداث في نهاية حياته وحتى بعد الموت اذ عن طريق الأسطورة قام بتهجين وترحيل حوال هاملت الشهير (اكون او لا اكون) الى (اموت او لا اموت) ونقل الحوار من (هاملت) الى (افوليا) سعياً منه ان تكون الاحداث ملاصقة للشخصيات على حد سواء لكي يحرك عواطف الانسان ويقول ماذا لو كان هو مكان ضحاياه ماذا سيفعل فالموت هو الوحيد الذي يخلق التوازن في هذا الكون.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

1. عالج النص المسرحي من خلال عملية الاسطورة حالات فكرية واجتماعية ووجودية والتي تخاطب الفرد العراقي بشكل مباشر وما توصلت اليه حالته الفكرية والنفسية من خلال احتدام الصراعات السياسية والسلطوية.
2. اعتمد النص في تكوينه البنيوي على عملية الاسطورة في توظيف الاساطير والحكايات القديمة والاثار والتراث الفكري ونقلها الى الواقع المعيش.
3. عمل النص المسرحي المؤسطر على جمع المتناقضات من الاحداث وفق ثنائية (الخير والشر)، (الحياة والموت)، (الحب والكراهة)، (الحرب والسلام)، (الحرية والقيود) وجعل من تلك المتناقضات شذرات تعمل على خلق الصراع الدرامي مؤسطر.

ثانياً: الاستنتاجات

- 1- منحت عملية الاسطورة من خلال التهجين في الاجناس الادبية وخط الواقع بالأسطوري صفة خاصة تبين قدرة الكاتب وتأثيراته الثقافية والاجتماعية وامكانية اظهارها عن طريق نصوصه المسرحية المؤسطرة.
- 2- اضاء الطابع الاجتماعي للنص على الرغم من وجود رمز اسطوري عملت الأسطورة على تذويبها وتغيير صفتها الى الواقعية.
- 3- يحمل النص المسرحي المؤسطر (لخزل الماجدي) خطاباً اجتماعياً وسياسياً من خلال ابراز ديماغوجية الخطاب، واطهاره بصورة جمالية يمكن ان تؤثر في المتلقي الادبي والمسرحي.

ثالثاً: التوصيات

- 1- دراسة الاسلوب السردى المهجن وتأثيره على الاجناس الادبية في نصوص (لخزل الماجدي) المسرحية.

رابعاً: المقترحات

- 1- تحولات الشخصية المؤسطرة في العروض المقدمة لنصوص لخزل الماجدي المسرحية.

الهوامش

المصادر:

1. ايسن، هنريك، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 2007).
2. ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، بلا ت).
3. افنز، جيمز روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2006).
4. اينبورغ، ايليا، تشيخوف، تر: ضياء نافع، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979).
5. باجو، دانييل هنري، الادب العام المقارن، تر: غسان السيد، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997).
6. باندولفي، فيتو، تأريخ المسرح، تر: الاب الياس زحلاوي، (سورية: وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1979).

(64) لخزل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص541.

7. الجبوري، مروان، يوسف العاني سيرة بغدادية للمسرح، مجلة العربي الجديد الالكترونية، بغداد، 2014/12/14، www.alaraby.com.
8. الحاتمي، لاء علي عبود، معجم مصطلحات واعلام، ج1، (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع '2016).
9. حافظ، صبري، مسرح تشيخوف، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1973).
10. حرب، سعاد، الانا والآخر والجماعة دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1994).
11. حفار، نبيل، جيرودو (جان)، الموسوعة العربية الالكترونية، www.arab-ency.com.
12. خزلع الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراس والنشر، 2011).
13. خضر، احمد نبيل، هنريك ابسن ابو المسرح الحديث، مجلة البديل الالكترونية، 2015 /5/23، www.elbadil.com.
14. الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة الكويتية، 1973).
15. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1979).
16. سارتر، جان بول، ما الادب، تر: محمد غني هلال، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، بلا ت).
17. السبتي، رند علي حسين، البعد النفسي لشخصيات على عبد النبي الزيدي المسرحية، المجلة العربية للدراسات وبحوث العلوم التربوية والانسانية، القاهرة، العدد: شهر مارس، 2016.
18. سرحان، سمير، دراسات في الادب المسرحي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2006).
19. السلامي، اياد كاظم طه، التناص الاسطوري في المسرح، (عمان: دار الرضوان، 2014).
20. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).
21. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2010).
22. طاليس، ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار العودة، 1976).
23. العاني، يوسف، عشر مسرحيات من يوسف العاني، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981).
24. عبد الحسين، امجد زهير، الاسطورة في المسرح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2012).
25. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد: دار الهنا للعمارة والفنون، 2007).
26. عبد العزيز، سعد، الاسطورة والدراما، (بيروت: المطبعة الفنية الحديثة، 1966).
27. عبد العظيم، شاكور، ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مؤسسة النور الالكترونية للثقافة والاعلام، 2010/4/10، www.alnoor.com.
28. عبد العظيم، شاكور، افاق المسرح العراقي بعد عام 2003، مجلة افاق ادبية، العدد: 1، سنة 2016.
29. عبد المنعم الحفني، عالم بلا يهود، (القاهرة: دار الرشيد، 1997).
30. عبد الهادي احمد الفرطوسي، الاسطرة في حديقة حياة، مجلة الاقلام، العدد: 2، سنة 2016.
31. العبيدي، غصون محمد عبد المطلب، الاحباط عند شخصيات علي عبد النبي الزيدي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 22، العدد: 5، سنة 2014.
32. عقبي، حمدي، الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، صحيفة رأي اليوم الالكترونية، 2015/ 2/28، www.raialyoum.com.
33. غرافية، موريس، ابسن، تر: نيرفانا مختار خراز، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981).
34. غوغول، نيكولاي، المعطف والانف، تر: محمد الخزاعي، (بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 2013).

35. فارجاس، لويس، المرشد الى فن المسرح، تر: احمد سلامة محمد، (بغداد: دار الشؤون الوثائقية العامة، بلا ت).
36. كوكتو، سالاكرو، يونسكو، المعقول والامعقول، تر: فتحي العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989).
37. مخلف، شاكر الحاج، دراسات في المسرح العالمي، (دمشق: شركة اوروك للصحافة والنشر، 1998).
38. مصطفى، ابراهيم، معجم الوسيط، ج1، (مصر: دار المعارف، 1972).
39. مغنية، محمد جواد، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، (بيروت: دار الجواد، بلا ت).
40. منعثر، عباس، قراءة في مسرحية (واقع خرافي) لعلي عبد النبي الزبيدي، الحوار المتمدن، العدد: 4380، 1، 2014/3/1، www.ahewar.org.
41. ناجي، سافرة، محمد حماد، إضاءات في نظرية الدراما، (بغداد: مكتبة وجدي، 2014).
42. نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج3، تر: عبد الله عبد الحافظ متولي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000).
43. هارف، حسين علي، يوسف العاني رائد المونودراما العربية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2007).

الملاحق

ملحق رقم (1) يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	تاريخ الكتابة
1	عزلة في الكرستال	1989
2	حفلة الماس	1990
3	هاملت بلا هاملت	1990
4	الغراب	1990
5	سيدة الحرملك	1991
6	قمر من دم	1992
7	مجنون ليليث	1992
8	مسرحيات قصيرة جداً	1993
9	مسرحيات الومضة	1993
10	تموز في الاعالي	1993
11	قيامه شهرزاد	1994
12	نزول عشتار الى ملجئ العامرية	1994
13	احتضار شيوخ الطريقة	1994
14	صنيعي الشاسع اتمته	1994
15	نهاية الاصابع	1995
16	سيدرا	1995
17	أكيثو	1995
18	انيميا	1996
19	موسيقى صفراء	1996
20	حارسات الريحان	1996
21	قارورة الدمع	1997
22	مفتاح بغداد	1997
23	لا احد خارج القطيع	1997

1998	بيرام وتسببا	24
2005	نهب الفردوس	25
2005	سردنبال	26
2006	مواقف مضادة	27
2007	ليلايث	28
2007	خطف النسيم	29
2008	موزائيك	30
2008	نصب الحرية (مونو دراما)	31
2009	الغصن الذهبي	32
2010	نصب الحرية	33
2010	ليدي ماكيبث	34
2010	سحن الزعفران	35
2011	قطار الخامسة والعشرين	36
2013	أنيموس	37